

---

**Delírio Pleno de Beleza**  
**por Fábio Padilha, 2012**

---

Na vida, há momentos em que tudo é belo. Há momentos em que tudo merece a mais pura serenidade. Há momentos em que devo toda minha alma ao enlevo da arte. O que dizer então dessa exposição de Marcello Grassmann, no Espaço Cultural Citi? O que dizer desse arrebatador significado do mundo? Grassmann não pretende revelar apenas a Beleza: revela, não de outro modo, o relâmpago entre o belo e o feio. Revela, não sem mistério, a verdade entre o mel e o fel. Revela, jamais sem gana, o furor entre o lírico e o trágico. Traz à tona, aqui e ali, o que há de sublime em soberbas belidades da imaginação, diante do horror pestilento de um monstro ou peixe quase amorfo. Tal acontecimento não fica sem o lampejo radiante e feminino dos olhos. Não fica sem o frescor de orvalho dos lábios. Não fica sem o vigor primaveril dos seios. Não fica sem o ardor penumbroso da pele.

Grassmann desvenda a alma humana como se os vincos no metal fossem da mesma intensidade de um escultor rente ao mármore. Sempre prestes a deixar, para a eternidade, o traço irremediável, o traço irrevogável, o traço irrepreensível, o traço dos traços. Não teme, bem sei, a morte: não teme a escuridão absoluta, pois encontra no breu a condição luminosa de suas gravuras. Encontra na possibilidade noturna de suas figuras a aurora do luar. Encontra no derradeiro poder da noite a noite sem fim. Permanece firme: sem desistir da vida, sem evitar a morte – pleno de tempestade e bonança; pleno de vulcão e húmus; pleno de drama e alegria. Assim, venham ver obra tão impetuosa, obra, por sinal, tão desafiadora do cosmos!

**Texto de Fábio Padilha Neves sobre a exposição de Marcelo Grassmann no Espaço Cultural Citi em 2012.**

Marcello Grassmann, 87 anos, é tido por muitos críticos como o maior gravurista brasileiro. Suas obras estão em acervos dos melhores museus do mundo. Gravuras do artista integrarão a exposição O Colecionador, que vai de 3 a 31 de julho na Galeria da Unicamp. Nestes excertos do depoimento de cinco horas concedido por Grassmann ao Jornal da Unicamp, ele fala sobre sua trajetória, revela suas influências e analisa o panorama da arte contemporânea.

### **A palavra gravura**

Saí aos 7 anos de idade de São Simão [interior de SP] e fui, com a família, para São Paulo. Gostava de gravura desde criança. Era uma coisa até surpreendente. Se não me engano, uma editora americana vendia pequenas bibliotecas já montadas, com estantes e tudo. E, entre as coleções, havia a do Tesouro da Juventude. Por meio dela, conhecíamos os personagens da história e as ilustrações do [Gustave] Doré [1832-1883]. O que me fascinava, e a curiosidade era muito grande, é que sempre se referiam aos desenhos, às reproduções, como “gravuras” de Gustave Doré. A palavra gravura sempre me deixava inquieto.

### **A imagem**

Sempre desenhei muito. Na escola, por exemplo, havia uma pequena biblioteca com muitos livros ilustrados. Foi um período áureo da história em quadrinhos – havia, pelo menos, dez grandes artistas que se dedicavam ao desenho. Tínhamos contato, por exemplo, com ilustrações do Alex Raymond [1909-1956], autor de Flash Gordon, e Harold Foster [1892-1982], desenhista do Príncipe Valente. Ingressei na adolescência lendo HQs, mas interessando-me mais pelas ilustrações do que pelos textos. Essa minha fixação pelo desenho é inata. A imagem, para mim, sempre foi fundamental.

### **Depuração**

Quando comecei a ler obras mais herméticas, como a de Edgar Allan Poe [1809-1849], passei a ter contato com outros tipos de ilustrações, com aspectos que me diziam mais respeito. Havia, nesses desenhos, tentativas de mostrar o clima da história, numa linguagem que depois viria a ser incorporada pelo cinema – sempre gostei de filmes noir, por exemplo. Todas essas coisas foram se juntando e formando minhas influências.

De fato, sempre tive uma intuição gráfica muito forte. Percebia isto pelas escolhas que fazia acerca das obras e dos artistas com os quais tinha ou não afinidade. Fazia uma triagem do que me interessaria no futuro. Encontraria isso depois nas artes ditas maiores, de museus. Este processo começou lá atrás com o próprio Tesouro da Juventude, que já reproduzia quadros famosos de artistas importantes. Meu olhar já estava iniciado. Havia, automaticamente, um exercício de depuração.

### **Carrancas**

Estudei no Instituto Profissional Masculino [entre 1939 e 1942]. Era uma coisa interessante, porque você aprendia muitas coisas que poderiam defini-lo como marceneiro, escultor, serralheiro ou entalhador. Todas as matérias eram fascinantes. Foi preciso, porém, de uma certa maneira, que todo o aprendizado fosse desmanchado para eu poder achar um caminho. É verdade que sempre temos umas escapatórias inconscientes. A presença “animalesca”, por exemplo, é muito frequente porque sempre achei interessante o caminho das coisas demoníacas – aquilo que os italianos chamam de mascherone [máscaras], as carrancas. Havia uma razão de ser para tudo isso – estava ligado ao fato

de poder fugir da simples decoração e do aspecto ornamental e procurar algo com outro sentido. Para isso, até por intuição, você ignora suas habilidades para trilhar um caminho que julga mais certo. Não é uma escolha, é quase uma fatalidade. São muitos os artistas que elegeram o lado sombrio da vida.

### **Contra o óbvio**

É preciso, às vezes, contrariar o processo aprendido, porque ele vai levá-lo, fatalmente, a uma coisa que não é sua. Trata-se de um processo mecânico. Eu queria fazer uma escultura, mas aquela que não havia na escola. Lá, o lado profissional se sobrepunha ao artístico. Era uma limitação que dobrava a minha intenção inicial de fazer um trabalho livre. Para poder me libertar desses cacoetes e tentar um novo ângulo para essas coisas, tive que me violentar, ingressando em um processo mais brutal, menos acabado.

Não estava interessado em tentar fazer algo que fosse aprovado pelos meus colegas, professores ou quem quer que fosse. A grande batalha é lutar contra o aplauso fácil, contra o óbvio, contra a zona de conforto. É preciso achar um caminho próprio. O fato de ter certas habilidades é contraproducente quando há um mundo que contraria tudo isso.

### **O entalhador**

Tentei ser entalhador quando saí do instituto, mas o mercado mostrou que isto não seria possível. Todos os meus conhecimentos eram frutos de um aprendizado não profissional. Na época, o mobiliário já era todo trabalhado e o entalhador dava apenas o toque final. Até tentei fazer os móveis, mas não conseguia. Era até respeitado o fato de eu ter aprendido a fazer a coisa com uma certa nobreza, mas não dava certo porque não coincidia com a visão do mercado.

### **Fachadas e cemitérios**

Houve um tempo em São Paulo em que as fachadas das casas tinham máscaras, ornatos, etc. Tratava-se de uma característica muito peculiar – a de dar um certo ar de nobreza à arquitetura importada da Itália. E, na época, vieram muitos artistas para fazer decoração de paredes. Na Avenida Paulista, por exemplo, havia tudo isso. Pode-se até argumentar que este era o gosto da burguesia, mas isso não importa. Havia, de fato, uma participação artística. Bastava ir ao cemitério para ver obras de [Victor] Brecheret [1894-1955] e de outros escultores.

### **Facetas do aprendizado**

O que se oculta por trás desse aprendizado é uma inclinação, óbvia, por coisas que me tocaram profundamente e que têm uma identificação com o que eu faço, apesar de não ter outra opção. Somos um pouco daquilo do que lemos, daquilo de que gostamos ou de coisas que nos emocionam. Tive a felicidade de conhecer quase todos os malditos da literatura, da música, das artes plásticas, dos bons aos ruins. E, curiosamente, a gente se inclina por alguma coisa misteriosa, seja mórbida ou não, irônica ou não. Somos capazes de tudo, de fazer coisas amargas, singelas, simplesmente grosseiras ou, às vezes, caricatas. Meu mundo é constituído de um monte de informações.

### **Beco sem saída**

A vantagem de ser um analfabeto, e falo assim porque não tive educação superior, é que vi tudo o que me interessou. E de fato existe, nesse percurso, uma guinada frequente para o lado fantástico, fabuloso, erótico. Essa mistura nas informações e na cabeça é proveniente dos autores que li ou que ouvi. As coisas desse mundo eram tão recorrentes, que eu dizia: “estou num beco sem saída”. A gente é o que é. Não adianta você se propor a mudar ou tentar uma coisa que fuja disso.

## No inferno

De onde vêm as coisas da imaginação? Bom, desde criança, muitas coisas me fascinavam, entre as quais toda a mitologia, carregada de imagens inéditas, sobretudo aquelas vinculadas ao cotidiano. Interessava-me muito mais, por exemplo, apreciar uma obra desesperada de Michelangelo [1475-1564] fazendo a parte do inferno na Capela Sistina – e, raríssimas vezes, é divulgado esse seu lado, que sempre foi relegado. Sentia mais prazer por essa faceta do que, digamos, pelos aspectos divinos, pelos quais as pessoas ficam em êxtase. O mesmo senti ao conhecer as gravuras de Doré em Inferno [primeira parte da Divina Comédia, de Dante Alighieri].

## O trio, Milliet e Mário

Luiz Sacilotto [1924-2003], Octávio Araújo e eu tivemos o mesmo destino. Sacilotto foi trabalhar em escritório de arquitetura, o que teve peso na sua opção pelo concretismo. Nossa formação foi muito parecida. Víamos os mesmos filmes, líamos os mesmos livros, frequentávamos a Biblioteca Mário de Andrade. E, nesse ambiente, Sérgio Milliet [1898-1966] foi uma figura muito importante, pois ele apoiava muito os jovens. Submetíamos nossos trabalhos à sua apreciação. Ele chegou a escrever um artigo numa revista no qual falava sobre as nossas obras. O texto era ilustrado com desenhos feitos por mim, pelo Octávio e pelo Sacilotto. Nós fomos categorizados por ele como artistas proletários.

Outra pessoa importante foi Mário de Andrade [1893-1945]. Ele teve, para nós, a mesma função educativa. À época, na década de 1940, estávamos entrando nos 20 anos de idade com as influências consolidadas. Em princípio, a escola francesa, com Picasso, Matisse, etc., foi a base da nossa cultura artística. Mas como na biblioteca [Mário de Andrade] havia muitos livros da escola alemã, sobretudo acerca do expressionismo, ela acabou nos impressionando – e influenciando – mais do que a escola francesa.

## No jornal

Em 1949, quando nós fizemos uma coletiva, a “Exposição dos 19”, que reunia artistas mais ou menos inéditos de São Paulo, houve um fato pitoresco. O Geraldo Ferraz [1905-1979] escreveu uma crítica a nosso respeito, quando a exposição foi para o Rio, falando que estávamos muito influenciados pelo expressionismo alemão. Ele usou uma expressão que nos deixou revoltados: “a bola já vem alta demais, o tempo do expressionismo já passou”.

Mas foi muito interessante, porque, dois anos depois, eu conheci o Geraldo Ferraz. Ele escrevia sobre arte, e fez um artigo no qual se retratava, de uma certa maneira, por causa de um episódio: houve um concurso em que o júri deu um prêmio para o Cláudio Abramo [1923-1987], que era jornalista, mas gostava de pintar – fazia uns desenhos bons, livres, e colocava muitos títulos em francês. Geraldo Ferraz nos defendeu, porque não ganhamos nada.

Passamos, a partir daí, a nos encontrar. Ele dirigia um suplemento literário, no qual publicava trechos de obras de escritores para divulgação. Ele então me convidou para fazer ilustrações. Comecei a trabalhar para os Diários Associados, passando a ter contato com tudo que eu não conhecia em literatura. Ele e a Patrícia Galvão, a Pagu [1910-1962], faziam as traduções dos textos. Não raro eu fazia as ilustrações na casa deles. Fiquei ilustrando o suplemento literário por uns três, quatro anos.

## No Rio

Nessa ocasião, eu arranjei uma namorada que morava no Rio e o próprio Geraldo me indicou para trabalhar em um jornal, também dos Diários Associados, no Rio. Acho que o diretor era o Samuel Wainer. Mas eu estava mais interessado em aprender gravura em metal, no Liceu de Artes e Ofícios, onde tive aulas com o filho do Carlos Oswald [Henrique Oswald- 1918-1965], que era o pai da gravura em metal no Brasil. Fiz uma série de álbuns de xilogravura, uns oito ou dez, que eu mesmo encapa-

va e vendia para sobreviver. Essa série rendeu uma exposição no Rio, para onde me mudei em 1949.

## **Goeldi**

[Oswaldo] Goeldi [1895-1961] foi fundamental para mim. Eu acompanhava as ilustrações que ele fazia para obras de Dostoievski e outros autores, que saíam em um jornal carioca chamado Amanhã. Eu já tinha admiração por ele, até por sua filiação ao expressionismo, e quando eu fiz a exposição no Rio de Janeiro, ele entrou no recinto e ficou olhando, olhando... Vi que era o Goeldi, conversei com ele e nos tornamos amigos. Tínhamos muitas afinidades. Ele gostava de conversar comigo. Ninguém no Rio, por exemplo, sabia quem era Alfred Kubin [1877-1959], com quem ele se correspondia. Tanto que ele me deu uma carta de apresentação dele, quando eu fui para a Europa em 1954, como prêmio que ganhei no Salão Nacional de Arte Moderna. Escolhi Viena porque minha namorada era austríaca. Eu a conheci em 1951 em Salvador, onde passei três meses, no atelier de Mario Cravo Junior [1923 - 2009], de quem fiquei amigo depois da I Bienal de São Paulo [1951], na qual ele foi premiado. Em Viena, estudei na Academia de Artes Aplicadas e tornei-me amigo de Kubin. Cheguei, por acaso, a dividir uma exposição com Max Ernst [1891-1976]. Na Europa, cheguei a expor em dez lugares, simultaneamente. Éramos carregados para aonde houvesse uma galeria.

## **Quase infinito**

Na gravura, quando se pensa que tem um projeto, começam a surgir novas soluções, por meios das quais você é induzido pela técnica. Você diz: poxa, isso aqui ficou bom porque eu vou deixar isso claro ou vou abrir... Surge, aí, o arrependimento. Gravura é a arte do arrependimento. Ela permite tal grau de reelaboração que suas possibilidades são quase infinitas. Rembrandt [1606-1669] fez umas cinco versões para A Descida da Cruz, uma mais genial que a outra. Entretanto, elas são absolutamente diversas. No desenho, você pode fazer várias tentativas em cima da mesma ideia; em cada uma, encontra-se uma solução diferente.

## **Água com açúcar**

Sou habilidoso, infelizmente. O tempo todo me canso da minha habilidade. Ela ajuda, mas não muito. Você pode incorrer no erro de cair no bom gosto. O tema já é o primeiro confronto com o senso comum – você bate de frente com a expectativa das pessoas ou, em última instância, com aquilo que elas esperam. Corremos o risco de chutar a bola fora do gol logo de cara. A graça está em descobrir que a ideia inicial pode ser mudada até o ponto de torná-la irreconhecível. É melhor assim: essa mesma ideia poderia muito bem ser água com açúcar.

## **Metamorfoses**

Uma série de minha autoria, Morte da Donzela, fez sucesso. As pessoas ainda a procuram. Mas, hoje, jamais faria esses desenhos. E não faz mais de 15 anos que os produzi. Por outro lado, há coisas do passado mais remoto das quais jamais me desfiz e ainda têm a ver com a minha produção, entre as quais as deformações. Quanto mais você insistir, achará soluções diferentes. Vi isto em alguns escritores, como um tcheco – cujo nome me foge – que aproveitava apenas 10% do que escrevia. [Franz] Kafka [1883-1924] fez a mesma coisa. Começava uma história sem saber aonde ela ia parar; abruptamente, mudava tudo. Esse é o prazer de fazer as coisas. Não tem sentido fazê-las sempre da mesma maneira.

## **Ao largo das escolas**

O fato de eu ter passado incólume às diferentes escolas do século XX pode ser positivo ou negativo. Essa fidelidade' pode ser, também, uma forma de mediocridade... O experimental, para mim, nunca

foi um desafio. O mais difícil, como já disse, é aperfeiçoar uma ideia. Trata-se de um exercício de criatividade, mais do que simplesmente inventar novas saídas gráficas, como o pessoal tem feito. Toda a arte atual está ancorada em uma criatividade comercial. E aqui não estou fazendo juízo de valor. A arte contemporânea está muito ligada à publicidade, em como convencer as pessoas de alguma coisa – seja gostar, avaliar, pensar, repensar. Eles dizem que se você tiver uma boa ideia é uma maneira de fugir do óbvio. Mas uma ideia está longe de ser uma panaceia, ela não é capaz de fazer por si só uma obra de arte.

## **O acaso**

[Jackson] Pollock [1912-1956] entrou num beco sem saída porque sabia que o acaso tem seus limites. A penicilina foi um acaso único na história... Para produzir um novo remédio, hoje, é necessário fazer uma pesquisa profunda. Ninguém toca violino por acaso. Se não houver uma proposta que te oriente, pode até haver uma surpresa boa, mas isso tem lá seus limites. A pesquisa é interessante, mas o “chute” não leva a nada.

## **Experimentando**

Somos únicos. Porém, ficamos condicionados à situação e à disponibilidade de material. Se houver um arsenal à mão, serão diferentes as soluções encontradas. Pode-se experimentar. Muitas vezes, não dá certo. Às vezes, apenas a mudança de papel já muda seu traço, sua intenção. Algumas obras são mais retrabalhadas, outras são mais espontâneas, outros são mais croquis. Darei um exemplo prosaico: um desenho com papel cortado na posição vertical vai render uma imagem vertical. O mesmo papel, se colocado na horizontal, resultará em outras sugestões. Sua atitude, sua proposta, automaticamente, muda pelo ângulo que é visto a obra. Por que é fácil desenhar com modelo? Porque ele está ali. O grande desafio é o que se cria em cima daquele modelo. As tentativas, obviamente, tomarão características diferentes. Um nu deitado é diferente do nu em pé.

## **O peso do mercado**

A gravura sofreu avaliações equivocadas ao longo do tempo. Quando você se contenta com uma imagem considerada acertada, são feitas várias cópias. Algumas realmente fazem sucesso. Outras, porém, não saem do papel. Nem todas, mesmo as boas, são escolhidas. E o mercado pesa nesse juízo. Qualquer artista faz a mesma besteira que eu fiz durante anos. Eu chegava a pôr na mesa, para escolha, 40 gravuras para o comprador que dizia gostar do meu trabalho. Às vezes, o sujeito chamava a mulher para dar a palavra final. Vinham, aí, as considerações: essa está sinistra, feia, triste. No fim, ninguém comprava nada. Às vezes, é preciso ser mais seletivo, mostrar algo que a pessoa realmente gosta. O comprador também está procurando algo. Não é somente o artista que procura. O admirador também é seletivo e, às vezes, implica com detalhes, ou porque há uma conotação agressiva ou por episódios vivenciados na infância. Não dá para saber o que se passa na cabeça de quem está vendo.

Minha relação com o mercado hoje é zero. Houve um período que eu era até famoso.... As pessoas já aceitaram muito mais a minha obra. Talvez eu estivesse menos amargo, menos cruel... Ou era uma geração que comprava, mas que hoje já está velha. As novas gerações não têm interesse no meu trabalho.

## **Arte social**

Não gosto de falar da política na arte. Ela foi muito explorada, em seu pior sentido. A tentativa de se fazer arte social no Brasil foi mais desastrosa do que na China e na Rússia. O realismo socialista pendia mais para o jornalístico do que para o político. Há cenas emblemáticas que valem mais do que qualquer discurso demagógico. Um exemplo são as imagens do Vietnã. Elas mostram como o

comportamento humano é absurdo, beira a idiotia. O resto é coisa menor, mixuruca. Na minha juventude, havia – acredite ou não –, no “Partidão” (Partido Comunista), um caderninho de leis que preconizava que seus militantes não podiam conversar com os trotskistas. Lembro-me, também, de um jornal do Jorge Amado que era patrocinado pelo [Ciccillo] Matarazzo [1898-1977]. Qual era a razão do patrocínio? Naquela época, uma indústria norte-americana, que produzia enlatados, estava tentando se estabelecer no Brasil, constituindo-se em ameaça ao império do Matarazzo, que patrocinava a revista contra, segundo expressões da época, o “imperialismo americano”. Hoje, este episódio pode ser visto como uma piada, mas era uma realidade. Quando foi proposta a criação da Bienal de São Paulo, na década de 1950, seus organizadores foram acusados de quinta coluna. Setores viam na iniciativa uma tentativa de destruir a cultura brasileira. São coisa absolutamente frágeis como argumentação. Por isso, quando falo em política coloco tudo isso no contexto. A política é mais terrível naquilo que não é tão óbvio. Lembro-me também de uma corrente que criticou o fato de os bonecos de barro produzidos no Nordeste passarem a ser feitos com celuloide. Eles falavam como se estivessem destruindo uma cultura maia ou asteca... A coisa chega ser folclórica.

## Degradação

Num certo sentido, essa degradação que eu faço, já fiz e acho que vou morrer fazendo, é uma forma de participação política. Não que eu faça as críticas, mas vivi num século louco, louco varrido, de ponta a ponta. Veja no que se transformou o Brasil, que tinha posições duvidosas mas bem-delineadas – já tivemos um operário, o Lula, lutando por outras causas. Hoje em dia, o PT, que foi fundado por pessoas que eu respeito, como Antonio Candido e Sérgio Buarque de Hollanda [1902-1982], com quem aliás tive contato, é um saco de gatos.

Atualmente, todos os acordos são feitos entre todos os partidos políticos, entre todos os bandidos. Ser engajado hoje em dia é um ato de loucura. E não adianta você ter, eventualmente, simpatia por um ou por outro. Porque, em nome dos interesses, eles promovem apoios e alianças tão espúrios quanto os piores que se pode imaginar.

## Valores

Nunca tive consciência dos rumos que tomo ou que tomei. Em todo início, aprendemos com uma série de coisas e valores. De repente, descobrimos que esses valores não são você. Começamos a escapar daquele caminho. O que eu gostava em gravura não tinha nada a ver com decoração de móveis, mas, ao mesmo tempo, as reminiscências greco-romanas sempre existiram. Nada é jogado fora. Todos os povos se apropriaram e dão as características que tornam a arte dinâmica e própria de cada país. E não estou falando de características bobas, tais como preservar determinadas características do artesanato local – isto não passa de curiosidade.

[Sobre o livro com desenhos de Grassmann lançado pela Editora da Unicamp em coleção coordenada por Lygia Eluf]. Fico encabulado em falar das coisas feitas sobre a minha obra ou sobre mim – seja livro, crítica, premiação ou debate. Acho que a minha função morre depois de realizada a obra. No mais, fico feliz que as pessoas gostem ou divulguem meus trabalhos. Em meio a tanto caos, aparece uma coisa que pelo menos vai na contramão do que está sendo produzido. Na verdade, sinto um certo prazer em saber que eu não estou completamente esquecido...

Quando sai um livro como este, me tranquiliza o fato de não haver intenção de desperdiçar o tempo com análises, interpretações históricas. O que eu acho importante nas tentativas é o prazer de criar – este verbo é muito amplo. E a preocupação do artista hoje em dia é fazer, mais propriamente do que criar, que é um fenômeno que ocorre se houver algum talento por trás. Não deve haver a pretensão de ter a marca “minha obra”. Tanto que eu evito, ao máximo, colocar muitos textos em minhas imagens. Se elas não disserem o que eu pretendia dizer, não é um título que vai esclarecer ou induzir as pessoas a sentirem a mesma coisa, a participarem do trabalho, a entenderem. Mesmo que entender não signifique gostar, participar; é possível entender sem gostar, divergindo. Portan-

to, acredito que deixar em aberto é melhor do que tentar esclarecer, como se fosse um quebra-cabeça no qual as coisas vão se encaixando. Minhas obras não se encaixam, são meio caóticas. Até diria que caem do nada, do céu – ou do inferno... Não existe um projeto, embora eu não despreze a minha formação – em certo sentido, ela é muito mais importante do que a minha realização.

### **Sem futuro**

O entusiasmo acerca de um trabalho pode resultar em autocensura. Vou botar um caco na conversa. Há alguns anos, um artista amigo insistia muito em debater o meu trabalho, meu sucesso – ou meu insucesso. Quis mostrar a ele que não estava muito preocupado com isso. Disse uma frase absolutamente grosseira, mas muito sincera: “olha, eu não quero competir com você, quero competir com Rembrandt”. Ele ficou muito chateado. Por isso, acho que aqueles grupinhos que se formam, de identificação mútua, e ao mesmo tempo de autoelogio, são algo que não têm futuro.

### **Cinema**

Vejo hoje que *Nosferatu*, do [Friedrich Wilhelm] Murnau [1888-1931], me impressiona muito mais profundamente do que todos os recursos do cinema posterior.

### **Museus x arquitetos**

Não posso me furtar em dizer coisas chatas. Acho que os arquitetos nunca tiveram peito para enfrentar o escritório do Oscar Niemeyer. Gostaria muito de ir com ele ao Pavilhão da Bienal. Queria que ele subisse aquela rampa... Os arquitetos projetam museus que não cumprem sua função. Eles são bonitos para olhar – o de Curitiba é um exemplo –, mas não para expor arte. Não há preocupação com o público e as obras de arte.

Muitos arquitetos bolam umas formas, mas não sabem colocar uma janela. E isto, principalmente no caso dos museus, é necessário. Os museus são problemáticos. Eu não vejo esse casamento dando certo. O Louvre pode até ser “perdoado”, pois não foi feito para ser museu. Era um palácio. Mas o que é feito para ser museu, e depois passa por adaptações com cubículos para mostrar as obras, atropela todo o espírito da arte. A maneira de ver conta muito na hora da exposição.

### **Unidade temática**

Não dá para inventar muito. A vantagem que eventualmente posso ter sobre certos gravadores é que lancei mão de várias técnicas. Este recurso ampliou não só o aspecto criativo, mas inclusive o próprio alcance da técnica.

### **Contato humano**

Até os anos 1950, era muito fácil conviver com artistas e intelectuais. Ao longo de minha adolescência e juventude, era mais difícil não conviver. Encontrar com um Flávio de Carvalho [1899-1973] na rua, por exemplo, era fácil, assim como trocarmos impressões sobre nossos trabalhos. Havia uma coisa que se perdeu, que hoje em dia está muito degradada, que é o contato humano. E o artista tem um problema sério: quando você não vai a uma exposição, por quaisquer razões, ele logo lhe cobra por vê-lo em outra mostra. É como se houvesse a obrigação de ir, de ter uma vida social. A cada contato coletivo, sinto que fiz muito bem em me afastar. Morei durante um tempo em São Lourenço da Serra, onde tinha uma chacinha. Era um buraco no meio do mato. Eu mesmo fazia tudo: cuidava da parte elétrica, hidráulica...

## Guerra e paz

Todas as exposições hoje se parecem muito. A busca da originalidade deu nisso. Cada um se acha mais original que outro. Essas propostas não me emocionam. São tentativas que caem no vazio porque fica óbvio o tipo de proposta que está sendo levantado, que nada mais é que explorar o aspecto novo de uma coisa bem velha, que é o mundo como ele se apresenta, cheio de contradições. Guerra e destruição, por exemplo, são dois desses filões. Ao longo da história, todas as guerras e batalhas foram registradas; antes, porém, privilegiava-se o heroico – ou o pseudo-heroico.

## Vultos da história

Convivi com gente tão boa, que não teve prestígio nenhum, que se eu falar nomes você vai me perguntar quem são. Num certo sentido, acho que algumas pessoas tiveram uma presença muito forte na arte brasileira. Não vou falar em [Cândido] Portinari [1903-1962], porque todo artista oficial está condenado à morte, porque ele é obrigado a fazer alhos e bugalhos... Na verdade, Portinari e Di Cavalcanti foram eleitos os grandes pintores, ao passo que o Flávio de Carvalho pouca gente conhece. E tem muitos outros. [Aldo] Bonadei [1906-1976] teve um período muito bom. O mesmo aconteceu com [Alfredo] Volpi [1986-1988], até os concretistas dominarem o mercado. Hoje, o mercado está todo contra tudo isso. O mercado, hoje, é qualquer coisa que se queira inventar.

Conheci um Volpi que pintava fachadas de casas. Bonadei costurava. Eu não frequentava o [Grupo] Santa Helena, porque eles eram famosos e eu era moleque. Famosos como grupo, porque nessa época ninguém vendia nada. Para se ter uma noção, você comprava um quadro do [Giorgio] Morandi [1890-1964] pelo preço de um quadro do Di Cavalcanti. E o pessoal trazia para vender aqui porque na Europa não tinha mercado, em razão da guerra.

## Borges

Tive um contato com o [Jorge Luis] Borges [1897-1986] no Largo do Arouche, perto do hotel em que ele estava hospedado. Falamos sobre um livro dele que eu ia ilustrar. Ele, já cego, me perguntou como seriam as ilustrações. Ainda indagou: “não é nada de ficção científica, não, né?”. Falei que não era. Foi feita uma tradução muito boa por um amigo que já morreu, Marcelo Corção, carioca, sobrinho do Gustavo Corção, este tido à época como reacionário – todo mundo enchia saco do Marcelo por causa disso ... Ele fez uma tradução fantástica.

O contato foi intermediado pelo Giuseppe Baccaro, um cara que merecia uma biografia. Ele veio da Itália em 1951 como jornalista, para a primeira Bienal de São Paulo. Instalou-se como marchand e ficou fuçando toda a história da arte brasileira. Ele recuperou tudo da Tarsila do Amaral [1886-1973], do Ismael Nery [1900-1930], de quem chegou a ter 300 trabalhos. Baccaro é o grande responsável por todas essas coisas que estão aí no mercado. Não apenas procurou, como ressuscitou todo mundo. Ele é quem queria imprimir o livro do Borges. Para a empreitada, comprou toda uma coleção de tipos e prensas de uma certa Sociedade do Centro de Geófilos do Rio de Janeiro. Ele queria que as crianças de Olinda trabalhassem como tipógrafos. Deu tudo errado.

## Hoje

Estou meio debilitado, minha mão já não é mais a mesma coisa. É preciso me poupar, porque chega uma hora em que fica mais difícil fazer as coisas. A última vez em que desenhei seriamente, empolguei-me e fiquei uma hora e tanto em pé. Ao acabar, minhas pernas pareciam que tinham virado chumbo. Tenho um problema chamado mielomalácia, que vai, aos poucos, amortecendo a parte central dos reflexos que vêm dos pés e vão para a cabeça. Sinto dificuldade em andar, em me equilibrar. Sou meio inválido.

---

**Aos 85 anos, o artista plástico Marcelo Grassmann mora só e permanece fiel a si mesmo, à sua obra e a um senso de humor que não poupa as vanguardas. Nem Oswald de Andrade por Marcelo Pinheiro, 2011**

---

O mestre da gravura Marcelo Grassmann sempre trilhou um caminho particularíssimo, com seus temas fantásticos e sombrios e sua singular técnica de claro e escuro. Do mesmo modo, mantém opiniões independentes - e polêmicas. Ao rememorar sua vida narra também a história de seis décadas de arte e os encontros com Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão, Alfred Kubin, Oswald de Andrade ("um filho da puta") e Jorge Luis Borges.

Ao telefone, pergunto se podemos marcar a entrevista para cinco dias mais tarde. A resposta vem com seu peculiar senso de humor: "Se estiver vivo até lá, será um imenso prazer".

Descendente de alemães, Grassmann nasceu em 23 de setembro de 1925, na pacata São Simão, a 300 km de São Paulo. Era um leitor assíduo de histórias em quadrinhos quando, aos 12 anos, viu as ilustrações de Gustave Doré para A Divina Comédia, de Dante Alighieri. Sentiu-se tomado por uma espécie de iluminação. Descobriu o que queria fazer da vida. Hoje, aos 85 anos, vive sozinho em um apartamento de classe média, próximo à Rua da Consolação, no centro de São Paulo.

O elevador se abre e lá está o homem, trêmulo, a equilibrar-se em uma muleta. Pés descalços, ele convida a mim e a fotógrafa Luiza Sigulem para entrarmos e encosta a porta, que jamais é trancada. Esclarece que adotou o procedimento para que o socorram, na eventualidade de alguma emergência. Suas primeiras palavras surgem tão tímidas e cerimoniosas que temos a equivocada impressão de que pede para ficarmos descalços. É assim que nos recebe, afinal. Grassmann tem uma das pernas com movimentos limitados - sequela de uma recente isquemia -, locomove-se com dificuldade, e arca com as despesas de uma faxina semanal. Os poucos filmes em VHS, CDs de música erudita, um rádio e um televisor - que, habituou-se a assistir com os alto-falantes mudos - são os artefatos capazes de romper o silêncio do apartamento. Ele atravessa as semanas com a certeza de uma única visita diária. Na hora do almoço, um dos entregadores de um restaurante chinês sobe ao quinto andar para provê-lo da refeição diurna e do jantar, conservado na embalagem de alumínio, aquecida horas mais tarde no micro-ondas.

Do círculo de amigos e familiares, vez ou outra vê o filho, o músico Paulo Grassmann e, com maior frequência, a gravadora e ex-mulher Zizi Baptista. Estão separados há quatro anos, após insistentes apelos de Grassmann: "Eu já estava com 80 anos e ela, 40 anos mais jovem do que eu, havia se tornado minha ambulância e enfermeira. Um dia, me cansei e disse: 'Vamos nos separar, amigavelmente. Você vai viver a sua vida e eu vou viver o que resta da minha'. Somos muito amigos".

Grassmann vai se desarmando e diverte-se ao, finalmente, perceber que tanto eu quanto a fotógrafa também estávamos descalços.

Fruto da geração brasileira que, à partir dos anos 1920, revelaria nomes mundialmente celebrados na arte da gravura - como Oswald Goeldi e Lívio Abramo -, Grassmann mostrou-se um talento precoce. Aos 18 anos, quando criou os primeiros trabalhos de gravação em matrizes de madeira - a xilografia - a riqueza exuberante de seus desenhos e o domínio técnico fizeram com que logo ganhasse visibilidade. Goeldi aprofundou os conhecimentos do jovem na arte da gravura em metal, e o acolheu como grande amigo e discípulo. Agora, 67 anos depois, Grassmann tem obras no acervo do MoMA, de Nova York, na Bibliothèque Nationale de France, entre outros museus, acumula a marca de mais de 400 exposições ao redor do mundo, e essa história continua a ser escrita. Se a fragilidade física o afastou da gravura, a saída foi voltar-se para outra grande paixão: o desenho.

Sobre a enorme mesa do ateliê improvisado em uma sala do apartamento, centenas deles empilharam-se. Obras datadas de 1991 a 2009. Nem o peso dos anos, nem as adversidades e tampouco os recorrentes apelos para que se adequasse aos movimentos artísticos que vão e vêm afastaram Grassmann de suas obsessões. Tanto nas obras que compreendem sua produção entre 1944 e 1973 - compradas em sua totalidade pelo governo estadual para o acervo da Pinacoteca de São Paulo - quanto nos desenhos recentes, encontramos, à exaustão, seus temas constantes, seu mundo fantástico: a atmosfera embriagada de sonhos, erotismo, mulheres lascivas e bestiais, cavalos sombrios, cabeças de peixe e crustáceos, pequenos diabos, seres zoomórficos e cavaleiros medievais em suas armaduras a desafiar e sendo açoitados pela onipresença da morte.

Astuto, Grassmann observa que tenho em mãos um roteiro de perguntas e me pede, desconfiado, para ler o conteúdo. Uma quebra de protocolo, mas entrego-lhe a folha. Perguntas reveladas, ele dobra o papel ao meio, o acomoda no colo, e põe-se a falar em cadência lenta. Decido abolir o roteiro e deixar que suas lembranças venham à tona. Ele não se atém à cronologia. Logo está comentando a primeira metade dos anos 1950, quando saiu pela tangente do fogo cruzado entre modernistas (ainda tolerantes à arte figurativa) e concretos (dispostos a aniquilá-la em favor de geometrismos). Em 1951, ele venceu no I Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi contemplado com uma viagem a Roma, que, meses depois, o levaria a Viena, na Áustria, onde aprofundou os estudos em litografia e gravura.

Meses antes da viagem à Europa, Grassmann esteve na Bahia a convite do artista plástico Mario Cravo Júnior. Lá, encontrou Sonya, sua primeira grande paixão, com quem viveu por quatro décadas. Foram juntos para Roma. Sonya, na verdade, chamava-se Anne Marie Elisabeth Graesse. Era filha de pai alemão e mãe húngara, praticantes de luta livre. O casal ancorou no Brasil a trabalho, em 1950, com uma trupe de lutadores. Sonya, que se revelaria uma gravadora de talento, era o pseudônimo que Anne utilizava nos ringues.

A chegada ao frio hostil de Roma fez com que Grassmann passasse dias trancado no apartamento com a mulher, essa reclusão levantou suspeitas na vizinhança: “As pessoas nos consideravam um casal muito estranho. Não saíamos de casa e eu fumava 100 cigarros por dia. Quando saía para comprá-los, fazia logo um grande estoque. A polícia chegou a ir em nosso apartamento conferir o que acontecia. Com Sonya fiz também a viagem a Viena e, chegando lá, logo soube de uma história pitoresca. Estudei na Academia de Artes Aplicadas, onde fiz litografia e gravura, por cerca de dois anos. Contava-se que foi lá que Adolf Hitler tentou se inscrever como artista e foi reprovado. Um belo dia, o diretor que o reprovou soube que receberia uma visita de Hitler e ficou em pânico: “Esse cara vai ordenar que eu seja fuzilado!”. Para sua surpresa e alívio, Hitler saiu-se com essa: “Felizmente, vocês não me aceitaram como artista e pude me dedicar à política!”.

A passagem por Viena o levaria à Academia Albertina, que detém o maior acervo de gravuras do mundo. Meses depois, conheceu pessoalmente um de seus ídolos, o gravador expressionista austríaco Alfred Kubin, de quem Grassmann parece ter herdado muito mais que o traço sombrio: “Goeldi havia remetido uma carta para o Kubin, recomendando minha apresentação. Ele me recebeu, foi supergentil e bastante objetivo: ‘Olha, você vai me desculpar, mas penso que duas pessoas estranhas não devem conversar. Temos ainda a dificuldade da língua e, além do mais, estou com 80 anos e não teria muita saúde para receber ninguém’. Por fim, ele me recomendou um pesquisador, em Hamburgo, que tinha um verdadeiro museu de sua obra, mandou um abraço para o amigo Goeldi e só. Hoje, que tenho a mesma idade, eu o entendo perfeitamente”.

Em 1947, Grassmann ganhou notoriedade ilustrando o suplemento literário do jornal Diário de São Paulo, dirigido pelo escritor Geraldo Ferraz. Figura ativa da brigada canibalista egressa da Semana de Arte Moderna de 1922, Ferraz foi secretário da Revista de Antropofagia e parceiro de Raul Bopp e Oswald de Andrade na empreitada. Casou-se, em 1940, com a ex-mulher de Oswald, Patrícia Galvão

- a Pagu - responsável por grande parte do conteúdo do suplemento. A despeito de Grassmann não ter a menor filiação com as ideias modernistas, o convite de Ferraz sugeria uma prática natural. Ao longo da história, grandes gravadores sempre ilustraram as obras dos maiores escritores, como o próprio Kubin que pôs sua arte a serviço de edições de Fiodor Dostoiévski e Edgar Allan Poe. Questiono Grassmann sobre a confluência de interesses tão diversos: “Naquela época, não havia nada disso, você podia colaborar para que alguém, como Flávio de Carvalho (arquiteto, pintor, escritor e um dos mais ativos modernistas), fizesse uma litografia. Eu levava a pedra, ele desenhava, eu voltava para meu ateliê, preparava a matriz e imprimia para ele. Sem problemas. Havia um grande companheirismo e respeito. Isso acabou. Hoje, quem quer começar alguma coisa vai contar com quem? Vai fazer o quê? Ou o camarada é um gênio autodidata ou vai estudar Mira Schendel (artista contemporânea suíça, radicada no Brasil)! Não fazendo demérito do trabalho dela, mas é um outro mundo. Lembro da inauguração de uma exposição. Havia vários painéis expostos e me lembro de todos se perguntando: ‘Ué, mas cadê o trabalho da Mira’. Era uma parede branca enorme, não havia absolutamente nada, e embaixo estava assinado o nome dela. Pois é. Estabeleceu-se o vale-tudo”.

O ceticismo de Grassmann ao falar da arte contemporânea, não raro, é interpretado como rancor de alguém que perdeu o bonde da história. Isso me incita a questioná-lo sobre o papel da crítica e da imprensa cultural: “O espaço da crítica e da imprensa, hoje, é um terreno ocupado pela vanguarda. O Brasil há tempos vem querendo acompanhar o processo artístico americano, e a arte americana deriva da propaganda. Como na publicidade, o que vale é a ideia, não importa se você está acrescentando algo. A cultura, até meados dos anos 1950, ainda estava voltada para a Itália, a França e a Alemanha, quando de repente os americanos fizeram uma revolução cultural. Hoje, qualquer artista que faz sucesso nos Estados Unidos passou a ganhar reputação em virtude de grupos sociais e de relações que, para mim, não têm nada a ver com arte. Ora, o que alguém como o Schwarzenegger entende de arte? Ele compra coisas do Romero Britto, e tem em casa várias obras suas. A mulher dele é fascinada pelo sujeito. O que isso tem a ver com arte?”.

Grassmann tem argumentos que incitam contrapartidas e é impossível não replicar que, historicamente, o papel da crítica e da imprensa foram vitais para perpetuar tradições e apontar novos horizontes. Ele hesita, temporiza, mas reitera suas convicções, armando-se de um paradigma made in brazil. “Pegam uma Tarsila do Amaral, que não tinha mercado nenhum no Brasil, e elevam à categoria de um milhão de dólares. Convivi com a Tarsila por pelo menos dez anos, e ela morava em um apartamento que era do tamanho desta sala. Um suíço comprou uns quadros franceses que ela tinha e foi assim que pôde trocar por aquele apartamento vagabundo.”

Se as divergências estéticas com seus contemporâneos o isolavam, Grassmann ainda se via espreitado por uma constante cobrança por posicionamento político em sua arte: “Houve um tempo onde tudo que era feito de bom era creditado a quem fosse stalinista. Por conta disso, Geraldo Ferraz e Pagu foram considerados reacionários e delatores, pois eram contra Stálin. Já o achavam uma espécie de ditador, como hoje, tardiamente, se classifica gente como Fidel Castro. Quanto a mim, somente pelo fato de andar com Pagu e Geraldo, era tido como trotskista. Admiti que também era contra o stalinismo e também fui tachado de reacionário. Quando houve o golpe de 1964, foi até curioso, pois veio muita gente bater na minha porta: ‘Posso ficar na sua casa, Marcelo? Por aqui, sei que ninguém vai me procurar!’. Houve um momento em que impingiram à arte brasileira uma preocupação social absolutamente grosseira e falsa. Me lembro de uma gravura: Massacre na Praça da Sé, um soldado montado a cavalo, com um bastão e atacando uma única pessoa. Concluí que estávamos caminhando para uma arte social completamente idiota, pois você pode representar um massacre, uma maçã, uma prostituta e qualquer tema pode ter uma função social. Agora, se é mesmo arte, é outra coisa”.

Abandonamos essa discussão e retomamos às questões que lhe são realmente caras. Destaco a regularidade temática de suas obras e a remissiva aparição de símbolos sombrios e enigmáticos.

Ele defende que, talvez, escolher pelo obsessivo seja algo pertinente à natureza de qualquer ser humano comum: “Eu, você, todos nós temos um arquivo de imagens na cabeça e você vai procurar atraí-las cada vez mais. No plano da feitura de uma obra, seja musical, literária ou qualquer outra, o resultado nunca cai do céu. É uma colcha de retalhos que a gente faz com o que se conhece e o que se tem mais afinidade, até que essa afinidade faz com que criemos um estilo”.

A atmosfera densa e onírica das obras de Grassmann sempre foi associada a correntes, como o expressionismo e o surrealismo. Ele próprio manifestou mais de uma vez estar exausto dessas interpretações, mas é inegável a proximidade e impacto de algumas de suas imagens com o ambiente sombrio de filmes alemães de Murnau e Fritz Lang. Nas letras, fica patente a filiação com o imaginário opressor e aflitivo de Franz Kafka e com a narrativa de Jorge Luis Borges. A propósito de Borges, ele recorda entusiasmado: “Quase illustrei uma obra dele. Borges veio ao Brasil e já estava tudo certo. No fim, o projeto fracassou. A editora concluiu que seria um custo muito alto e não dava pra se fazer um livrinho barato se tratando de Borges. Lembro-me bem de nosso encontro. Ele chegou, bastante sério, querendo saber como era meu desenho e me disse: ‘Não é nada destas coisas de ficção científica, é?!’. O fantástico, para ele, ainda era associado à ideia de ficção científica, pois já estava cego havia tantos anos que sequer imaginava que poderia haver coisas que não fossem aquele velho clichê”.

Quando falamos de Kafka, os olhos de Grassmann procuram um ponto distante. Ele permanece em silêncio por longos segundos e revela: “Quanto a Kafka, reconheço que ele me levou a certas conclusões a respeito de mim mesmo. Quando li *A Metamorfose*, fiz vários desenhos que retratavam Gregor Samsa (o protagonista do livro) sendo esmagado contra a parede por uma maçã podre. A família o tratava daquela forma, como alguém que estava lá atrapalhando a vida feliz deles e eu me sentia um pouco assim, como uma carga. Meus irmãos e minha mãe, que era professora, trabalhavam duro para sustentar a casa, enquanto eu passava os dias a desenhar e não ganhava nada por aquilo. Em certo sentido, eu era a barata do Kafka. Hoje, me interpreto assim, esse pesadelo que a gente pode representar para uma família”.

Em 1973, Grassmann foi condecorado com a Ordem do Barão do Rio Branco, pelo Itamaraty. Lembra do episódio, e não desperdiça a oportunidade de fazer uma anedota, dizendo que o convite para ir a Brasília receber a honraria era “totalmente irrecusável”. Afinal de contas, o temido general Médici o aguardava para a entrega. A piada me faz incitá-lo a divagar se é justo que, hoje, este mesmo País não dê a ele o devido valor: “No final da vida, todo seu trabalho, todas as amizades, ações coletivas, experiências individuais, e todo aquele entusiasmo que te moveu, tudo isso conta como um grande ganho. O resto não significa muito. A Tarsila quase morreu de fome e, hoje, eleva-se absurdamente o preço de quadros que não têm nem grande importância na obra dela. Falam tanto do Oswald de Andrade, cujos 120 anos foram lembrados ainda agora, e é bom ressaltar que ele era um grande filho da puta! Veja o caso da (artista plástica) Anita Malfatti. Ele fazia um trocadilho muito maldoso, que era chamá-la de Anita Malfeita, pois tinha um defeito em um dos braços. O comunismo do Oswald era uma vigarice total. Ele era dono de metade do Jardim Paulista e do Jardim América, áreas grandes e muito bem localizadas. Muito hábil em fazer blagues. Tinha esse cacoete, lembrava muito o Oscar Wilde, que por sinal fazia blagues muito melhor do que ele”.

**Texto de Marcelo Pinheiro para a REVISTA BRASILEIROS, Edição 42, Janeiro/2011.**

---

**Marcello Grassmann: matéria dos sonhos**  
por Jacob Klintowitz

---

Talvez nada seja mais belo, poético, revelador, profético e inspirador do que a “Tempestade”, de 1612, a última peça de Shakespeare (1564-1616). E, é provável, que este texto outonal seja o testamento do poeta, a derradeira mensagem, a sua síntese sobre a humanidade e a saga dos homens. Nele, Próspero, a sublime criatura sonhada por William Shakespeare, define a natureza do homem e da vida: “Somos feitos da matéria dos sonhos”.

Ao contemplar as formas criadas por Marcello Grassmann, a extraordinária qualidade do seu desenho, o aprofundamento do tema de maneira tão elevada e com tanta propriedade, resta em nós a convicção de que entramos num universo antes desconhecido e agora revelado pela lucidez do artista. Este mundo que ele nos descobre e do qual sentimos que dele habitava em nós certo reconhecimento, agora recuperado, esta enevoada e submersa realidade: a estranheza deste lugar de cavalheiros e armaduras, animais míticos, donzelas intangíveis e belas, e no qual o destino paira sobre todos. É o mundo feito da mesma matéria de que se fabricam os sonhos.

Marcello Grassmann elabora com a matéria sutil e a sua revelação é a de uma estrutura metafísica e ideal, densa e soberana, mas, e aqui uma das marcas do artista, construída na atmosfera da energia delicada e inapreensível, aquela feita de mitos e fábulas, que somente se acende quando a consciência adormece. Este universo manifesto é fatal e impassível, e só nos contempla como personagens.

Muitos poderão acreditar que se trata do resultado de uma vida inteira de trabalho e do aprimoramento de um artista que, afinal de contas, é hoje, aos 86 anos, um dos nossos decanos, patriarca e santo protetor da arte brasileira. E também teria razão. Ou certa razão, o que é menos do que a razão. Pois Marcello Grassmann desde o seu início sempre se destacou devido a sua originalidade e extrema consciência de sua individualidade. Entretanto, o artista, com o tempo a favor para elaborar a própria identidade artística, afirmou de maneira esplêndida a singularidade de sua iconografia. Marcello Grassmann, um dos artistas destacados dos séculos XX e XXI, é referência seminal da arte brasileira.